

敦煌莫高窟壁画にみるモティーフの関連性

——第二八五・二四九窟について——

長谷川 智 治

【抄録】

敦煌莫高窟に多く描かれるモティーフの一つに自然景があり、その多くは山岳を表わしている。描かれる山岳の種類は、釈迦の前世での善行を綴る本生譚や、仏弟子に纏る故事をまとめた譬喩説話、そして禪定比丘が修行をする禪窟など多岐にわたる。それらの機能は一樣ではなく、《舞台》や《背景》とその画題によって役割を変える。

本稿ではとりわけ多くのモティーフが描かれる、敦煌莫高窟の中でも早期窟を代表する、第二八五窟と第二四九窟に焦点を絞り、表現の視点から山岳を含む各画題についての読み解きを行い、その上で壁面全体から個々の相関性について考察をした。

その結果、第二八五窟壁面に描かれる説話図と、天井に描か

れる禪定比丘図のように、壁面に登場する人物の心情とリンクをして、天井に描かれる禪定比丘が意図的に顔を向ける方向が変えられているなど、同じ壁面に描かれる異なる画題であっても、区画を飛び越え、モティーフ同士が有機的に干渉し合っている部分を読み取ることができた。

なお、本稿は平成二十五年二月下旬から三月下旬に、中国甘肅省敦煌地域の諸石窟群で行った共同調査とその結果に基づいたものである。

キーワード…敦煌莫高窟、山岳表現、説話図、禪定窟、窟内構想

序―はじめに―

莫高窟壁画に多くみられるモティーフの一つに自然景が挙げられる。自然景の描かれる部分は釈迦の前世の善行を綴る本生譚や、仏弟子に関わる物語をまとめた譬喩説話、そして禪定比丘が山林修行を積む禪窟など多岐に渡る。このような山岳景描写は凡そ二種に大別できる。一つは説話図などにみる《舞台》としての山岳、一つは《背景》として山岳景を描くものである。以上の大別は、凡その山岳意匠に当て嵌まる。舞台背景という分類は、描かれる画題によっても区々である。では何故、異なる画面・画題であっても、山岳表現がほぼ同一であるのか。

敦煌学と称される程に、多くの先行研究がある。しかし、各画題の枠に囚われず隣接する画題を成すモティーフ同士との関連を考察するものは少ない。

多くの貴重な石窟絵画が莫高窟の中でも、第二四九窟・第二八五窟の存在は重要である。前述の二窟は、仏教とは異なる古代中国の神仙思想をも巧みに空間に取り込んでいる。⁽¹⁾その内容の豊富さからみても、他の窟とは一線を介する早期窟といえる。そして、舞台ないし背景として表わされる殆どは山岳である。つまり、画面位置や画題が大きく異なっても、《山岳》と

いう表現的共通項は存在することになる。山岳に関連・関係するモティーフの描写に注目し、個々の表現と配置、そして相关性について考察を行う。⁽²⁾

なお、本稿は平成二十五年二月下旬から三月下旬に、中国甘肅省敦煌地域の諸石窟群で行った共同調査とその結果に基づいている。

第二四九窟の山岳と

それに関わるモティーフについて

まず第二四九窟から観察を始めよう。

以下が第二四九窟中、山岳のみられる位置とその内容である。

I. 主室天井四面下部：連続する山岳

(I-1) 南面：山林中の狩獵図(図1)

(I-2) 北面：山林中の狩獵図(図2)

(I-3) 西面：須弥山世界(図3)

II. 主室北・南面下部：葉叉(図4)



図1 第二四九窟 天井南面下縁 狩獵図（動物による）



図2 第二四九窟 天井北面下縁 狩獵図（人間による）



図3 第二四九窟 天井西面 須弥山世界図

天井部分

伏斗式天井に描かれた。山岳は、斗の口縁にあたる天井下縁に連なる。山岳は天井を周回するように稜線を重ねている。形式はほぼ同様だが、個々の内容は俄に異なる。

天井に連なる山々の表現は、前述二窟においてその形式は凡そ同様であり、基本形といえる。^③（以下基本形山岳）。

基本形山岳は中央が最も隆起する瘤形である。中腹に段をもち、その先端は鋭利で険しいものが多い。ほぼ同形の基本形山岳が連なっても単調な印象を受けない。その要因は配色にある。彩色は凡そ、青・緑・赤茶・白の四色程度だが、色の組み合わせにより新緑に包まれる山や、厳しい冬を思わせる山と抱く印象も異なる（図5）。

また山頂からは樹木が生える。鬱蒼と茂る葉を雲形で表わし、数本の幹で支えている。この他に、枝を風に靡く柳のよ



图4 第二四九窟 北・南面下部 葉叉図



图5 基本形山岳（第二八五窟 南壁部分）

うに表わす樹木がある。

以上が天井の山岳の形式と配置である。続いて窟内四方の壁面に目を移そう。

東面は剥落が著しく、観察が不能である。この東面を除く西・南、北面には様々な画題が混在している。

まず、南面（Ⅰ―Ⅰ）である。非常に多くの動物たちが山中に潜んでいる。例えば鹿には疾走するものと群れから外れ、狼に狙われるものなどがみられる。画面端にはそのような命のやり取りがされる逼迫した状況の中、我関せずと野牛がゆったりと佇んでいる。これら動物の多くには彩色が施されている⁽⁴⁾。しかし、一部の豚・野牛・虎などには彩色を確認できないが、色彩の有無に関わらず、各動物の骨格まで感じさせるような生き生きとした描線は、躍動感に溢れている。そして、動物たちとその上を巡る神仙らの間に目を向けると、同様の山岳描写がみえる。凡そ三―五つの基本形山岳を合わせたものを一組とし、等間隔に四つ配する。

次に北面（Ⅰ―Ⅱ）にも南面と同様に山中を駆ける動物たちを描く。しかし、その内容は大きく異なる。まず南面に描かれるのが動物同士の狩りの様子であったのに対し、この北面は人間による狩りの場を表わしている。登場する動物は、鹿・野牛・獅子・豚の親子である。また全体像を詳細に捉えることはで

きないが、画面中央の人間の弓から逃げる三匹の鹿の上方にも、何らかの動物がいる。鹿に弓を引く人間は二人おり、双方共に馬に乗る。内一人は上半身を限界まで捻り、後方の獅子に向かつて弓を放つ（所謂バルティアン・ショット）。もう一方は前方にいる何らかの動物と先述の三匹の鹿に弓を構える。この二人が騎乗する馬は両脚を揃えて限界まで開き、狩り場の勢いをみるものに強く印象付ける。また、上記の南面と同様に動物と神仙世界の間には四つの山岳を配す。しかしこれとは別に、北面には神仙が行き交う天井上部にも二つの山岳がみられる。

続く西面（Ⅰ―Ⅲ）は本窟の尊像を安置する面に当たり、尊像の光背龕楣先端が壁面から天井面へと迫出している。本尊龕楣の外辺には、鱗のように密集した山岳が描かれる。天井西面の中央には、両手に日月を掲げる四眼四臂の阿修羅が立ち、その背後には麓に二匹の龍が巻き付く腰細の須弥山が聳え立つ。須弥山そのものの表現は他の山岳と同様なのだが、存在そのものを強調するかのようである。具体的に述べれば、この須弥山はこれを構成する一つ一つの基本形山岳の描写が他のものよりも大きく、また湾曲も激しい。そして、頂上には高い城壁に囲まれた切利天が鎮座し、その門は僅かに開く⁽⁵⁾。また阿修羅の足元に広がる大海を囲むように尾根を伸ばす山々には、猿・鳥・鹿・野牛の姿がみられる。

壁面部分

天井から壁面に目を移そう。

まず、主室北・南面下部(Ⅱ)に描かれた並列する薬叉の前方に山岳は描かれる。これら山岳は、基本形山岳と形式は同様だが彩色は単色のものが多い⁽⁶⁾。なお薬叉は、伎楽天のような者や獸頭の者、太い眉毛と髭を貯えた矢った耳をもつ力士のような者と、その姿は一樣ではない。

第二八五窟の天井画と南壁の表現

続いて、第二八五窟に描かれた山岳の配される位置とその内容は以下の通りである。

1. 主室天井西面下部・龕楣上：連続する山岳
2. 主室天井東面下部・東壁門口上方(三世仏上方)：連続する山岳
3. 主室天井四面下部：連続する修禪図
4. 主室南壁東端：二つの説話図
(4-1)：化跋提長者姉縁図
(4-2)：度悪牛縁図
5. 主室南壁中央部：五百強盜帰仏因縁図
6. 主室南壁上部西端：釈迦多宝図



図6 第二八五窟 天井東・西面 下縁



図7 第二八五窟 天井南面下縁(3)と南壁全体(4~8)



図8 北壁各龕楣上(9)と北壁下部(10)



図9 第二八五窟 西面龕楣上にある猿の乗る左右の山岳

7. 主室南壁下部西端：施身聞偈図
 8. 主室南壁龕楣間：沙弥守戒自殺品図
 9. 主室北壁各龕楣上：連続する山岳
 10. 主室北壁下部・薬叉前方：連続する山岳
- 上記の内1～3(図6)は天井に、4～10(図7)(図8)は壁面にそれぞれ配されている。

天井部分

まず1である。これは西面に座す本尊・釈迦如来像のために開かれた龕楣上に描かれる。先述の二四九窟西面と同様、龕楣の中央突起部分は西壁から天井西面に迫出す形をとる。龕楣突起の真上には化生童子がほぼ左右対称に天衣とパルメットを揺らす。童子の左右にある山岳は基本形山岳のものに混じって、他の面には描かれない帯状のブロックを数枚段々に重ねて湾曲する二股の山岳が描かれている。その分かれ目を隠すように同色の基本形山岳を配する。左右に湾曲する山岳は

他の山が多色による塗り潰しであるのに対し、輪郭線を引いた後に淡い色で中を塗り込めている。そして、その後にやや空間を空けて濃い色を更に塗る(図9)。ここには所謂掘り塗り技法を用いている。

山岳には猿が一匹ずつ配される。向かって左の猿は山岳に腰かけ、化生したばかりの童子に挨拶をするように左手を挙げ、右の猿は下の山岳から生える木と化生童子下部のバルメツトに足を掛けて、童子の翻る天衣に対し興味を示すように手を伸ばすような仕草をとる。この二猿に共通するのは、その視線が化生童子に注がれている点にある。猿の坐す山岳には、垂れ下がる袋のような葉を付ける樹木と緩やかな角をもつ三角形の葉が茂る樹木を段違いに配し、この猿の遊ぶ山岳が深い森の中にあることをみる者に連想させる。このような湾曲したブロックを重ねる山岳やその周辺に生える樹木の表現は、この西面のみにみられる。

この特徴的な山岳は龕楣端まで連なり、その先には3の禪定比丘の坐す修禪窟が左右に三窟ずつ配される。窟内の比丘らは皆顔を化生童子の方向に向ける。個々の表現については今回省略するが、非常に細やかな描写が成されている。これら比丘の窟周辺には基本形山岳が巡る。そして、基本形山岳の隙間を縫うように細かな点描を施す積乱雲のような葉をもつ樹木は数本

の幹に支えられている。山岳は一色塗りと二色塗りを交互に置くものがある。また、禪窟の前方に描かれる山岳の山間からは、虎や野牛がその半身を覗かせており、中には白狐が遊ぶ様子もみられる。

そして、比丘の坐すそれぞれの窟上には先述の樹木の葉とは同様のものが覆い被さっている。これには幹もなく、樹木にみられた点描が見当たらないため、山岳上方に浮かぶ雲の描写とみえる。この雲の描写は2の山岳上方と、天井南面下縁に並座する向かって左から七窟目の禪窟の上方にも確認できる。

天井東面下部・東壁門口上方2に描かれる山岳も他の面にみられない。この三世仏の上部に聳える基本形山岳は、その先端を更に鋭角にして大小二つの山岳を二重に重ねて一つの山とし、それを前後交互に一二個の山を配列している点は他の基本形山岳とはやや異なる。

壁面部分

4-8の山岳は説話に関わるもので、これらは全て南壁に集中している。⁽⁷⁾

主室南壁西端には上下二段に分けて二つの説話が描かれる。画面上段には化跋提長者姉縁図⁽⁸⁾4-1、下段に度悪牛縁図⁽⁹⁾4-2を描く。これらは、それぞれ狭い画角の中に複数場面を含ま

せる方式で表わしている。

4—1は二つの場面から成る。まず、始めの二人の男に弓を引かれる場面の山岳は、次に述べる5の第一場面に配される画面を分断する区画としての山岳を一部共有している。そしてその下には第二場面もまた4—2との明確な区画分けとして基本形山岳が並列する。

4—2は画面下方に山岳を集める。山間には沢山の葉を茂らせる樹木や、そこから顔を覗かせる動物があり、麓には大きな湖が描かれる。

主室南壁の中央部に描かれる五百強盜帰仏因縁図⁽¹⁰⁾5は、東から西に向かって異時同図法を用いて物語が進行する。盗賊は一人を百人と見立てており、この五人を主役として描く。山岳の表現はこれまでみてきた基本形山岳を主としている。二つの山の間にもう一つ山を積んでそれを緩やかな曲線で囲い、「小」形の線を数箇所配した積み藁のような描写がされる。同様の表現が地面にもあり、草の表現であることが窺える。草は第一から第三場面の間の計七箇所に鏤められ、この三場面が比較的开けた空間での出来事であることを想起させる。

場面は変わり刑が執行されて山中で光を失い、悶え苦しむ五人の盗賊たちが描かれている。この刑執行後を表わす第四場面以降になると山そのものが大きくなり、その密度も増す。⁽¹¹⁾その

稜線を連ねる山岳の溪谷を進むように物語は展開し、山間には多くの動物が姿をみせる。特に第五場面の仏陀の説法部分にある蓮華座下部には最も多く集まっている。そしてこの説法を受けて改心・出家し、山林修業に励むと云う場面転換部分に、山岳から高々とその身を伸ばす竹が描かれている。

竹はまず緑色の顔料を載せた筆を下から上に向かって走らせ、ずっと筆を画面から抜いたような先細の線を引いた後、閉じた手のような形をした葉を五枚程度茂らせている。そして、竹の大きな特徴である節部分は幹に青い点を施した後、白で横線を引く。この竹の描写は節部分に点描こそみられないが、法隆寺・玉虫厨子《捨身飼虎図》にみられる竹の描写と類似する点は、非常に興味深い。⁽¹²⁾

主室南壁上部西端の釈迦多宝図⁽¹³⁾6である。6は先述の5の横に配される一場面で、山林修業をする一人の山中の僧の背面に描かれた竹を跨ぐ先に描かれている。また二仏の脇侍足元に小さく基本形山岳を配している。

主室南壁下部西端の施身問偈図⁽¹⁴⁾7も他の説話と同様、異時同図法が用いられており、一図の中に四つの場面を描いている。しかし、5のように物語が一定方向に進むものではなく、場面を各所に配置している。基本形山岳の形式に准ずる山岳は、画面下方より婆羅門が交脚して修業をする窟の下部と同窟上部、

そして投身する婆羅門を受け止めようとする帝釈天の足元にある。さらに、大きく開かれた左手側後方の計四箇所を描かれる。四つの場面構成に対し、四つの山岳を画面中に配するのは、この物語全編において山中での出来事であることを明確に示す描写と云える。

主室南壁龕楣間に描かれた沙弥守戒自殺品図⁽¹⁵⁾は、これまでの説話図展開とは大きく異なる。南壁に開かれた四つの龕同士の隙間を文字通り、西から東へ縫うようにして物語が展開する。つまり、沙弥守戒自殺品図は一つの画面に納められておらず、六つに分けられた場面を、三組一幅の形式で表現している。5の刑の裁判と執行が執り行われている建築城壁の真下に、沙弥守戒自殺品図の第一場面がある。まず沙弥の剃髪から始まり、場面は龕を跨ぎながら、上から下、下から上、そして上から下とS字の道を歩むように物語は進む。ここに描かれる山岳は4の境目にある山岳と同様で、場面の区分けとその場面の舞台と云う両方の役割をもつ。この区分けと場面の両立描写は、3にも通じる。

なお、主室北壁各龕楣上に描かれた連なる山岳9と、主室北壁下部の薬叉前方に連続する山岳10は基本形山岳とはほぼ同様である。ただし、前者は二色使いでその上方に樹木を配すのに対し、後者は単色で植物の描写はみられない。

第二四九窟と第二八五窟の山岳表現

―その配置と付随する

モチーフ同士の相関性について―

ここまで二窟に施された山岳の配置と表現、そしてそれを取り巻く周囲との関係性について述べてきた。以上の観察結果をまとめると表1のようになる。

このようにまとめると、第二四九窟に描かれる山岳は天井を周回し、南北の壁面の下部に並ぶと云う天井と地上からによる山岳風景で囲まれた盆地の中に窟が存在するかのような配置であることが分かる。また、天井を周回する山岳景は第二四九窟・第二八五窟双方に共通している。しかし、第二八五窟南壁には山中を舞台とする説話が壁面いっぱい展開されていたが、その他壁面に山岳表現は認められなかった。では次に、山岳描写に付随しているモチーフに眼を向けてみよう。

まず第二四九窟の天井画である。先に述べた四面に連なる山岳景の中には多くの動物が生息していた。彼らは生きている以上何らかの動作をし、何かを見ている。個々の動物が行く先と視線の先を追うと、神仙との関連の有無に分かれる。動物と神仙の関連性を鑑みると、南北面の動物は見えてはいないはずの神仙の気配を感じ取るかの如く振り返るような仕草を示すもの

表1 第二四九窟および第二八五窟にみる山岳表現部分一覧

	プラン	場所	壁画配置	題材	カテゴリ	説話図 (場面数)
第二四九窟	I-1	天井	南面	山林中の狩猟(動物)	舞台	―
	I-2		北面	山林中の狩猟(人間)	舞台	―
	I-3		西面	須弥山世界	背景?	―
	II	壁面	北・南面下部	薬叉	背景	―
第二八五窟	1	天井	西面下部(龕)	連続する山岳	背景	―
	2		東面下部(門口)	連続する山岳	背景	―
	3		西面下部	連続する禅窟	背景	―
	4-1	壁面	南壁東端	化跋堤長者姉縁	舞台	2
	4-2			度悪牛縁	舞台	1
	5		南壁中央部	五百強盜婦仏因縁	舞台	7
	6		南壁上端西端	釈迦多宝	背景	―
	7		南壁下部西端	施身聞偈	舞台	4
	8		南壁龕楣間	沙弥守戒自殺品	舞台	6
	9		北壁龕楣上部	連続する山岳	背景	―
	10		北壁下部	薬叉	背景	―

《舞台》…何らかの物語や事象、出来事に関わる内容に含まれる山(ストーリー性有り)

《背景》…共に描かれるモチーフとは直接的な関わりを示さない山(ストーリー性無し)

が多い。また、東西面の動物達に関しては、神仙の行き交う世界に入り込んでいる。つまり、第二四九窟天井の山中に住まう凡その動物達は視線を交わす、もしくは同じ世界に棲むといった接点をもつもの達がいる。これに対し、神仙との関連をもたない動物の殆どは狩猟の場において、命の駆け引きに身投じている。これは、人間との関わりの有無にも関係する。つまり、神仙の存在に気付かず野山を駆けるものは神仙の加護もなく、人間の脅威に合っている。それに対し、神仙と共にあるものはその加護を受け、人間からの危害を避けているとも考えらえる。この表現は小さな部分だが、仏教と神仙思想の混在する一窟の中で救いを窟の本尊ではなく、神仙そのものに求めた注目すべき表現といえる。

では、続いて第二八五窟に描かれた山岳に付随する描写に今一度目を向けよう。

ここで注目したいのは、天井を周回する山岳をその外縁に有する三五の禅窟に坐する禅定比丘たちの表現である。天井東面に八窟、北面一〇窟、西面六窟、南面一一窟とその窟数に統一性はないが、東面は門口を中心に北側の比丘は北を向き、南側四窟の比丘は南を向く。北面に並ぶ一〇窟の比丘たちは皆、顔を西に向けている。そして西面は、尊像の壁面から天井に迫出



図10 第二八五窟 天井南面下縁東側より二番目の比丘（正面向き）

す龕楣を中心に南北に三窟ずつ配している。また北側三窟の比丘は南を、南側三窟の比丘は北を向いている。つまり、この東・北・西面の天井下部に座す比丘たちは皆一様に、西面の尊像に対し壁面に沿って顔を向ける描写が成されていることとなる。以上の比丘達の向く方向を鑑れば、南面の一一体は北面と同様に比丘は西を向くべきなのだが、バラバラの方向を向いている。西から二窟目の比丘は半跏坐で肩に天衣を纏う菩薩形で、東から二窟目の比丘はまっすぐ正面を向いている。これは他の三面にはない比丘表現である（図10）。一見、自由な描写であり規則性のない方向配置にもみえる。しかし、ここまでの

観察を踏まえて一步壁画から足を引くと、その比丘の向ける顔の向きと符合する動きをみせるものがある。それは「五百強盜帰仏因縁」図と、「沙弥守戒自殺品」図である。ではまず「五百強盜帰仏因縁」図から振り返ってみよう。

帯状の画卷式で描かれる五百強盜帰仏因縁図は、全七場面にその内容を分けた異時同図法を用いる説話図である。尊像の坐す西側から窟入口のある東側に向けて横断する。その内容は、①五百人の盜賊が官軍との交戦②の末に捕縛され、③裁判の後に眼を刳り貫かれると云う刑を受けそして執行される場面から始まる。④眼を失い、文字通り全てにおいて光を失った盜賊たちはそのまま山の奥深くに放置され、先の無い闇の中で絶望に声を上げる。⑤そのような状況の盜賊らに慈悲の心を出した仏は盜賊らに光を再び与え、そして説法を行った。⑥それにより改心をした元盜賊らは、仏教に帰依することを誓い剃髪をし、出家する。⑦そして禪定比丘となった彼らは、山林での坐禪修業に励むと云う姿を最後に配置して説話を描き終えている。

次に「沙弥守戒自殺品」図をみてみよう。南壁に開かれた四禅窟の龕楣と龕楣の隙間を縫うようにして西側から始まる六つの場面を以て物語が異時同図法により進行しており、説話は西から東に向かってS字形に蛇行する形の場面配置を行う。①沙弥の剃髪と出家から物語は始まり、②清信士の家に布施をもら

い受けに向かう。③そして清信士の家から信士の娘が現れて、沙弥に色沙汰を迫り、沙弥は戒を守るため信士の屋敷の一室で自殺をする。④自ら命を絶った沙弥を見つけた娘は父親にことの成り行きと結末を告げる。⑤そして屋敷内で沙弥（比丘）を死なせてしまった信士は規則により罰金を支払う。⑥そして沙弥の死してまで戒を守ろうとした行為に感銘を受け、遺骸は茶毘に賦された：という姿で幕を閉じている。

この上下に並ぶ二つの説話において共通しているのは、盗賊と沙弥と云う物語の主人公が何らかの危機的状況に陥っている点（盗賊：捕縛と刑の執行、そして眼を失った後での深山への放逐／沙弥：色沙汰を求められての戒を守るための自殺）にあり、それは全て〈死〉に直結する（もしくはそれを受け入れざるを得ない）状況に瀕しているところにある。それに該当する場面として、「五百強盗帰仏因縁」図では②の捕縛・連行される場面と③の審判の末に刑の執行を受ける場面。そして何もみえない、何もできないという絶望的状況下で深山に放逐される④の場面であろう。そして「沙弥守戒自殺品」図においてはいわずもがな、色沙汰から戒を守るために命を投げ出した③の沙弥の自殺をした箇所である。

描かれた内容も区画も異なるこの二つの説話図であるが、带状の画卷式の中を緩やかに蛇行しながら進む「五百強盗帰仏因縁」図と、禪窟を跨ぎ龕楣間を上下に激しく蛇行しながら進む「沙弥守戒自殺品」図という構図展開の違いはあるものの、その向かう先は西側から東側と同一である。この同一方向に進む二つの物語にみられた上記の物語主人公の危機的状況が描かれる場面を、南壁全体で傍観してみると、「五百強盗帰仏因縁」図の④の場面と、「沙弥守戒自殺品」図の③の場面が場面配置的に縦位置で重なっていることに気付く。更にそのまま視線を上げて天井に眼を移すと西側から六番目の禪定比丘と重なり、その比丘が向く方向は西である。そして「五百強盗帰仏因縁」図の冒頭で盗賊らが危機的状況を迎える、②③の場面の中でも逼迫した状況を決定づけるのは刑の執行であろう。その刑が行われた場の凄惨さを物語るように、切り貫かれる眼からは血飛沫があがっている。⁽¹⁸⁾このような③の場面の上方に坐す禪定比丘もまた西を向いている。南壁の天井下部に並ぶ禪定比丘一一体の内、西を向く二体がこの説話図における主人公らの危機的状況の場面と縦の配置で一致している点は非常に興味深い。

ここで天井下部の禪定比丘の中、唯一正面を向く東側より二番目の比丘に注目したい。この正面を向く禪定比丘を、先の考察と同様に縦位置で画角を越えた観察を行うと、そこには「五百強盗帰仏因縁」図の最終場面である⑦の山林での坐禪修業に励む比丘らの姿が描かれている。

つまり、第二八五窟の中でも山岳が集中し、仏教的内容によってその壁面全体を構成している南壁は、天井や壁面、そしてそれぞれの区画を飛び越えて説話の進行する横方向の運動だけではなく、縦方向においても有機的に繋がりをみせているのではないか。これは各区画の全てが独立しているのではなく、個々を支え合うように壁面が構成されていることが示唆される。また①西壁の中央に坐す釈迦仏の両脇に小さい龕を開いて禪定比丘塑像を納める点からみても、この小龕が禪定の場としての役割をもつ事を表わしている⁽¹⁹⁾。更に、②本窟北壁にも他窟にはない禪定比丘塑像がある点から、この第二八五窟が禪定思想と深い関わりをもつことは既に述べられており、本考察は本窟において〈禪定比丘〉の存在（表現）が特に重要視されていたという先行研究を確認するものとなった（図11）。

さて、ここまで天井と壁面に描かれた異なる画題のモチーフ同士が、有機的な繋がりを有する可能性に光を当ててきた。次に抱く疑問は自ずと、天井下縁西側から二番目の禪定窟で唯一半跏する菩薩形の存在に向く（図12）。

ここでこの菩薩形についてふれておく。菩薩形は光背を頂いて蓮華座に半跏する。両肩にかかる天衣は左右ともに外側から内側にかけて肱に掛かり、その先は左右に分れて垂下する。菩薩は上半身をあらわにし、身に纏うのは天衣に腰布、胸飾に腕

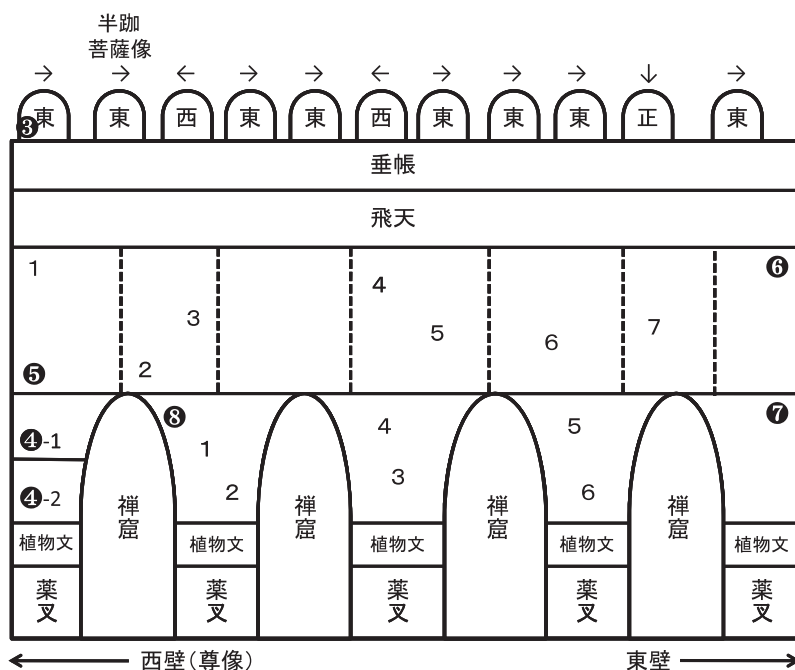


図11 第二八五窟 南面天井下縁と南壁 全体構成図



図12 第二八五窟 南面天井下縁西側より二番目の比丘（半跏菩薩形）

釦のみである。右手は軽く曲げた状態で下げられ、左手は思惟でもするかのように顎の近くまで上げ、視線をやや上方に上げる。画角を越えたその視線の先には、開明獣と計蒙が対峙している。

須藤氏はこの異彩を放つ唯一の菩薩形について、これを除いた場合、向かい合う天井北面下部に並ぶと禪定比丘一〇体と対応することを述べ、「こうして見ると明らかにこの配置には典故となるものがあつて、誤ったり、あるいは無計画的に描かれたものではないようである」としつつも、天井四面下部を巡る全三五体の禪定比丘像の中で唯一の菩薩形を除いた（三四体の

禪定比丘」と云うキーワードは、禪法関係の經典や比丘の律などにも出てこないとし、「34体の禪定比丘と一体の菩薩半跏像の組み合わせは未だ見出し出せない」と述べている。⁽²¹⁾

天井南面下縁の禪定比丘が、南壁に開かれた四つの禪窟の上部一帯であり、各窟の龕楣間でそれぞれに展開する説話図の中で、それぞれの主人公が危機的状況に陥ったとき（法・戒にふれたとき）に、各画面の上方に坐す比丘が画面全体の進行方向である東から西へと顔の方向を転じていることは既に述べた通りである。また、禪定比丘の中でも東側から二番目の比丘が唯一正面を向いており、この真下には改心をして山林修業に励む元盜賊らの姿を描き出していることにもふれた。この西を向く比丘と正面を向く比丘が、壁面の故事と有機的な繋がりをもつと仮定した場合、西向きものは前述の通りとして、正面向きの比丘は「ここで物語は終りである」という指標を鑑賞者に暗示しているとは考えられないだろうか。現に山林修業図と東壁の間には「釈迦多宝」図が描かれており、上方の禪定比丘は再び東を向いて坐している。つまり、須藤氏が述べる天井北面にある一〇体の禪定比丘と対応するのは菩薩形を除いた一〇体ではなく、説話図とは関わりをもたない南面下縁東端の禪定比丘を除いた一〇体であると考えられる。更にこの半跏菩薩形の存在意義に関しては、佐々木氏が説くように西壁には多面多臂な

どを特徴とするヒンドゥーの神々に相当するものが比丘らの修業を援護するために現れており、「弥勒と同質の性格、則ち間もなく悟りを得て目覚めるものという性格」を西壁の両比丘塑像が内包していたとするならば、各画題は違えども、それぞれを構成するモチーフとして描かれた修行者や救いを求める者は南壁の誰を援護者として求めたのだろうか。自身はここまで述べてきたことから、この天井南面西側より二番目に描かれる唯一の半跏菩薩形にその援護者の姿を求めるのである。

結—おわりにかえて—

ここまで第二八五・二四九窟の壁面に施された異なる画題からなる壁画同士の関連性について延べてきた。

まず、描かれた画題や位置が異なる各山岳表現の観察を行った。それらの多くは同形式からなる山岳だが、長い面に連なっても単調な印象を受けなかった。ここでは、個々の山岳に施される青・緑・赤茶・白という多いとはいえない四色の組み合わせを創意工夫しており、隣り合い重なり合う山岳の色味が、重複しないような配慮がみられた。また、同じ山岳であっても須弥山というような山岳そのものが明確な意味をもつものは、基本形山岳とは異なる表現であった。以上のことから、第二八五・二四九窟に描かれる《舞台》や《背景》といった役割をもつ

山岳は、その位置や画題に関係なく同形式で描かれており、画題別の表現はされていないことが確認された。

その上で、表現の視点から山岳を含む各画題についての読み解きを行い、壁面全体から個々の関連性について述べた。

まず、第二四九窟の天井に描かれる動物の仕草や視線に注目をし、それに関わる人間や神仙との関連性について考察した。その結果、山岳の中を駆ける動物達は天井画において主役ともいえる神仙に気付き、共にあるか否かによってその動物が安全な場にいるのか、それとも命に関わる現場にいるのかという差をみた。ここでは、仏教と神仙思想の混在する一窟の中で救いを窟の本尊ではなく、神仙そのものに求めている可能性を示唆した。

そして、第二八五窟では仏教説話の集まる南壁と天井に描かれる禪定比丘図は、壁面に登場する人物と心情を相関しており、天井に描かれる各比丘は意図的に顔を向ける方向を変えられていた。この説話に登場するモチーフと比丘との相關関係は、同じ壁面に描かれる異なる画題であっても区画を飛び越え、モチーフ同士が有機的に干渉し合っている部分を読み取ることができた。

以上が、本稿での考察となる。しかし、未だ課題も多い。例えば、その他窟や壁面との相關性や、天井を覆い尽くす中国古

代思想に現れる神仙らとの関連性などがあげられる。

本稿で取り上げた壁画モチーフ同士の相関係係は、極一部のものである。しかし、敦煌莫高窟に数多描かれる壁画の表現読解に、新たな視点の可能性を付け加えることができたのではないだろうか。

註

(1) 段文傑氏は論考の中で第二九〇・二四九窟を一例に取り上げ、「……このように道家と仏教の思想内容を一体化した壁画は、魏晋以来仏教が次第に道家、儒家思想と融合し、『中国化』していくという、その一面を反映したものといえよう……」と述べる。(段文傑「早期の莫高窟芸術」『中国石窟 敦煌莫高窟 第一卷』平凡社・文物出版社 一九八〇年一月)

(2) 本稿は紙面の都合上、山岳部分以外の詳細なデータに関しては『中国石窟 敦煌莫高窟総録』(中国石窟 敦煌莫高窟 第五卷付篇 敦煌莫高窟内容総録) 敦煌文物研究所編 平凡社 一九八二年二月を、詳細な図版に関しては『中国石窟 敦煌莫高窟(全五巻)』や『敦煌石窟(敦煌石窟) 大沼淳・樊錦詩監修 文化学園・文化出版局 二〇〇一年六月』、『中国敦煌壁画全集(中国美術分類全集 中国敦煌壁画全集) 中国敦煌壁画全集編輯委員会編 天津人民美術出版社 二〇〇二年』などを参照頂きたい。

(3) 本論は第二四九・二八五窟のみを取り上げたため、二窟においてのという意味で基本形山岳と称したが、他の窟には異なる形式の山岳もみられる。趙聲良氏は北朝窟に描かれた山岳は、

その形式と配列から三つに分類できるとし、この二窟にみる山岳形式は第2型であり、両窟の造像背景や山岳・樹木の表現から、中原からもたらされた新様式によるものとしている。(趙聲良「第一章 早期敦煌石窟における風景要素の諸問題」『敦煌壁画風景の研究』比較文化研究所 二〇〇五年一月)

(4) 野牛や虎の幾重にも重ねられる下図のような輪郭線から、彩色の剥落を感じさせる。しかし、本文では段氏らの報告による白描画とする意見に従った。だが、虎のみは輪郭線の上から、なに色かを塗られた後、経年変化によって彩色が飛んでしまっているような印象も受ける。(段文傑・施萍婷・霍熙亮「図版解説」一〇二・一〇三・一〇七参照『中国石窟 敦煌莫高窟 第一卷』平凡社・文物出版社 一九八〇年一月)

(5) これは中国の天門の図像に由来するもので、ここでは仏教的世界の入口を表わすものとし、僅かに開く意味としては、往生者を迎え入れようとしていることを象徴的に表現していると指摘している(斎藤理恵子「敦煌第二四九窟天井における中国的図像の受容形態」『佛教芸術』218 一九九五年一月)が、稲本氏は下から上へという一方的なものではなく、天と地を繋ぐ双方向的な図像であると指摘している(稲本泰生「敦煌第二四九・二八五窟における神々の図像の意義」『美術歴参―百橋明穂先生退職記念献呈論文集』中央美術出版 二〇一三年三月)

(6) 註(4)の虎部分と同様である。

(7) 高田氏は早期石窟における窟内荘嚴について、「……主題の選択と同じく、それらの窟ごとの荘嚴においても、画題として説話図の関心が高かった……」とし、その効果として単純な説法図や千仏の羅列の中にフリーズ状の説話図を盛り込むことで、「……それら図の魅力的な描写とも相俟って、窟内荘嚴の効果を

- ひときわあげている。」と述べている。(高田修「仏教説話図と敦煌の壁画―特に敦煌前期の本縁説話図―」『中国石窟 敦煌莫高窟二』敦煌文物研究所編 平凡社 一九八一年六月)
- (8) 『経律異相』卷第一三「阿那律等共化跋提長者及姉」(大正蔵 第五三卷 六八中～六九上)
- (9) 『撰集百緣経』卷六「佛度水牛生天縁」(大正蔵 第四卷 二三上～下)
- (10) 『大般涅槃経』第十六卷「梵行品」(大正蔵 第十二卷 七〇八下～七二七上)
- (11) このような山岳の積み上げと連続によるフリーズの画面を区画という表現は深山の描写であることは既に小島氏によって述べられている(小島登茂子「敦煌壁画における北周・隋代の山岳表現―説話表現との関連をめぐって―」『美術史』131 一九九二年二月 便利堂)
- (12) 上原氏はもともと北朝の風土に育ちにくい竹が、節の一つまですべて詳細に表現されるのは、『歴代名画記』にある南朝画家、陸探微、顧景秀の画題にいち早く「竹」の文字が含まれていることを例に、南朝人士の竹への愛好心の表れとしている。(上原和「敦煌莫高窟壁画より見た玉虫厨子の時代様式(中)」―莫高窟における「摩訶薩埵太子本生」図の諸相と玉虫厨子の「捨身飼虎」図―『美学美術史論集8(1)』成城大学 一九九一年一月)
- (13) 『妙法蓮華経』「見宝塔品」(大正蔵 第九卷 三二中～三四中)
- (14) 『大般涅槃経』「聖行品」(大正蔵 第十二卷 四四九中～四五上)
- (15) 『賢愚経』卷五「沙弥守戒自殺品」(大正蔵 第四卷 三八〇)
- 上(三八二上)
- (16) 東面北側の四窟の内、中二窟に関しては面貌の経年劣化によりはつきりとした観察がかなわなかった。
- (17) 須藤弘敏「禅定比丘像と敦煌第二八五窟」『佛教美術』183 毎日新聞社 一九八九年三月
- (18) 高林弘美・蘇伯美「彩色材料の材質分析に基づく敦煌莫高窟第二八五窟における復元的考察」『佛教芸術』298 毎日新聞社 二〇〇八年五月
- (19) 佐々木氏は西壁尊像の両脇に小龕を開く禅定比丘に対し、莫高窟限定であることの前提に、北凉期の弥勒菩薩表現の特徴である頭円光と背龕、方座といった要素を有する点に注目をし、西壁の比丘像の莊嚴もこれに通じており、西壁の比丘は弥勒と同室の性格を付加しようとした可能性を述べている。(佐々木律子「敦煌莫高窟第二八五窟西壁 内容解釈試論」『美術史』第142冊 美術史学会 一九九七年三月)
- (20) 前掲(17)に同じ
- (21) 前掲(17)に同じ
- (22) 前掲(19)に同じ
- 図1 第二四九窟 天井南面下縁 狩獵図(動物による)
- 図2 第二四九窟 天井北面下縁 狩獵図(人間による)
- 図3 第二四九窟 天井西面 須弥山世界図
- 図4 第二四九窟 北・南面下部 葉文図
- 図5 基本形山岳(第二八五窟 南壁部分)
- 図6 天井東・西面 下縁(1. 西面/2. 東面) ……3は図版の都合上、図7に収めた
- 図7 天井南面下縁(3)と南壁全体(4～8)
- 図8 北壁各龕楣上(9)と北壁下部(10)

- 図9 第二八五窟 西面龕楣上にある猿の乗る左右の山岳
 図10 第二八五窟 天井南面下縁 東側より二番目の比丘（正面向き）
 図11 第二八五窟 南面天井下縁と南壁・全体構成図
 図12 第二八五窟 南面天井下縁 西側より二番目の比丘（半跏菩薩形）
 表1 第二四九窟および第二八五窟にみる山岳表現部分 一覧

【図版資料】

- 『中国石窟 敦煌莫高窟（全五卷）』平凡社 一九八〇年一月—一九八二年十二月
 ○『世界美術大全集 東洋編 第三卷 三国・南北朝』小学館 二〇〇〇年一月
 ○『敦煌石窟』大沼淳・樊錦詩監修 文化学園・文化出版局 二〇〇一年六月
 ○『中国美術分類全集 中国敦煌壁畫全集』中国敦煌壁畫全集編輯委員会編 天津人民美術出版社 二〇〇二年

付記

本研究は、公益財団法人平山郁夫シルクロード美術館 平成24年度海外研究助成事業採用研究の助成を受けて行った実地調査成果の一部を元に執筆したものである。この場を借り、厚く御礼申し上げる。

（はせがわ ともはる 特別研究員）